

Erreur, variante et correction : l'exemple du plainchant médiéval ^[1]

Par Océane Boudeau et Elsa De Luca

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

The main obstacle that has hindered our modern understanding of the transmission and dissemination of medieval plainchant is probably its wide diffusion, both chronologically and geographically. This palaeographical and philological analysis of variant, correction, and error aims to contribute to a better understanding of medieval plainchant and its sources. The graphical variants of the neumatic notation of the León Antiphoner and the melodic variants of Franco-Roman chant reveal how cantors and scribes would interpret certain features differently as understanding of performance practice – and perhaps also taste – evolved.

Mots-Clés

Plain-chant, neumes, notation hispanique, chant romano-franc, chant hispanique, péninsule Ibérique, antiphonaire de León.

Table des matières

Les défis de l'identification des variantes, des erreurs et des corrections dans le plain-chant

Erreur, variante et correction dans le plain-chant hispanique

Comment lire les neumes hispaniques

Des variantes graphiques qui dissimulent une signification musicale

- Longueur et inclinaison des neumes
- Changement des connexions neumatiques
- La notation corrigée par des grattages

Des variantes graphiques qui ne correspondent pas à une erreur

- Les neumes avec une descente angulaire en forme d'escalier
- La longueur du tracé
- Remarques générales sur les variantes graphiques de la notation de l'antiphonaire de León

Erreurs et variantes dans la tradition romano-franque

- Des erreurs certaines
- Des erreurs ou des variantes ?
- Donner du sens aux erreurs ?

Conclusion

Texte intégral

Les défis de l'identification des variantes, des erreurs et des corrections dans le plain-chant

Contrairement aux répertoires habituellement pris en compte par la philologie musicale, le plain-chant médiéval – ou plutôt les plains-chants médiévaux car les traditions furent plurielles – ne fut pas composé par une seule personne. Les Carolingiens attribuent la paternité du chant romano-franc au pape Grégoire I^{er}, dit Grégoire le Grand († 604), alors qu'il est né, plus prosaïquement, de l'appropriation du chant ecclésiastique romain par les chantres francs. La légende du « chant grégorien » s'est diffusée au IX^e siècle, en parallèle à la Renaissance carolingienne et aux efforts d'uniformisation et de normalisation du culte dans l'Empire franc.

La diffusion des plains-chants médiévaux est riche et variée. Certaines traditions, à commencer par le chant hispanique, survécurent à l'hégémonie du chant romano-franc. La péninsule Ibérique, sous l'emprise des Maures, échappa ainsi à cette mainmise carolingienne jusqu'à la fin xi^e siècle, époque à laquelle le chant romano-franc fut enfin imposé. Bien que le chant romano-franc soit chanté sur un large territoire, et cela pendant des siècles, certains usages locaux comportent des nuances concernant les textes des chants et leurs mélodies. L'oralité fut sûrement une des causes de cette diversité. En effet, pendant des siècles, la transmission des chants reposa essentiellement sur l'oralité, propice aux changements et aux remaniements. Dès les premiers jours du christianisme, les textes liturgiques étaient consignés par écrit, que ce soit dans des *codices*, des rouleaux ou des tablettes en cire mais ce n'était pas le cas de la musique : « si les sons ne sont pas retenus par la mémoire des chantres, ils se perdent, car on ne peut les écrire » déclare Isidore de Séville (c. 560-636) dans ses *Étymologies*^[2]. Ce n'est qu'au ix^e siècle que la musique occidentale connaît une de ses évolutions majeures : l'assimilation d'un son à un signe^[3].

Cependant, jusqu'au xi^e siècle environ, la mémorisation d'un chant était indispensable à son interprétation, les livres de chant servant essentiellement de support mnémotechnique. Les premières notations neumatiques passaient en effet certains paramètres sous silence, à commencer par les hauteurs. Au contraire, elles insistaient sur d'autres éléments : le rythme et les détails concernant l'interprétation avec des signes tels que les lettres significatives, les liquescences ou les épisèmes^[4]. Le scribe était donc également un chantre connaissant le répertoire par cœur^[5].

L'inventivité médiévale se caractérise par la notion de mouvance théorisée par Paul Zumthor^[6]. Le plain-chant ne fait pas exception et comporte de nombreuses variantes textuelles et mélodiques qui indiquent la permanence de ce procédé créatif pour des répertoires anonymes et très largement diffusés. Dans l'ensemble, le processus de création nous échappe mais il est possible de dégager des cas où l'inventivité du scribe est à l'œuvre. Certains manuscrits laissent ainsi entrevoir une modification du chant par le scribe : raccourcissement d'un long mélisme ou ajout d'ornements ou de notes de passage afin d'embellir le chant ou d'adoucir un intervalle, etc.

Pour les philologues, une « version originale » est considérée exempte d'erreurs lorsqu'elle est vérifiée par l'auteur. En conséquence, toute leçon s'écartant de cette version est comprise comme une variante ou une erreur^[7]. Les variantes peuvent parfois représenter différents stades de la réélaboration d'un texte par un auteur. Dans ce cas, toutes sont reconnues comme ayant reçu son approbation. Une partie importante du travail du

philologue consiste à identifier les erreurs et les variantes afin de comprendre les rapports qui les animent et de dégager les liens de filiation entre les divers exemplaires d'un texte.

Le lecteur prend conscience d'une erreur lorsqu'il constate une absence de sens ou lorsqu'il est confronté à une déviance « par rapport à une norme, à une règle », selon la définition du Larousse^[8]. Si cette prise de conscience est relativement aisée pour un texte littéraire, il n'en est pas de même pour une composition musicale. Dans le cadre de la musique polyphonique, le contrepoint sert de guide. En revanche, pour le plain-chant, la cohérence de la mélodie est quasiment le seul paramètre qui permette de déceler une éventuelle erreur. Non seulement les notions de « version originale » et d'« auteur » ne s'appliquent pas aux répertoires de plains-chants médiévaux mais, en conséquence, les termes « variante », « erreur » et « correction » doivent être replacés dans un tout autre contexte que celui pour lesquels ils sont habituellement utilisés. Ainsi, toutes les leçons d'un même chant possèdent une importance équivalente, puisque chacune d'entre elles correspond à une étape particulière de l'histoire de ce chant, en termes chronologiques et spatiaux. Les variantes correspondent donc à toutes les différences que l'on peut observer entre les différentes leçons d'un chant^[9].

À cause de la profusion des sources de plain-chant notées du ix^e au xv^e siècle et maintenant conservées dans plusieurs pays, il est difficile de connaître dans le détail l'évolution des différentes traditions du plain-chant médiéval. En effet, seule une minorité de manuscrits comportant le répertoire de plain-chant est cataloguée et étudiée^[10]. Certaines sources sont cependant indexées et leurs contenus consultables dans le catalogue international *Cantus Index*^[11]. La connaissance que l'on peut avoir d'un chant dépend donc du nombre de sources identifiées qui croîtra dans les années à venir.

Les manuscrits sont les témoins des évolutions des plains-chants médiévaux mais aussi des différences qui existaient entre différentes régions au sein d'un même répertoire. D'un manuscrit à l'autre, le chercheur est donc confronté à des variantes mélodiques et textuelles. D'ailleurs, selon le nombre de témoins d'un chant, il n'est pas toujours aisé de distinguer les variantes des erreurs. Alors que l'on peut facilement assimiler une répétition à une erreur, d'autres changements involontaires au sein de la mélodie sont plus difficiles à identifier, tout particulièrement s'ils font sens d'un point de vue musical. Seule la comparaison des leçons peut alors apporter un certain éclairage. Ainsi, une variante copiée dans un seul témoin peut résulter d'une erreur du scribe. À l'inverse, si un groupe de manuscrits originaires d'une même zone géographique présente une variante commune, il est fort probable qu'il s'agisse d'une particularité locale. En d'autres termes, les variantes qui divergent d'une leçon très diffusée peuvent être considérées comme des erreurs à cause de leur faible diffusion, tout particulièrement lorsqu'elles ne font pas sens du point

de vue musical. Cependant, il ne s'agit aucunement d'une règle et chaque cas doit être considéré individuellement.

Afin d'aborder les notions de variantes, de corrections et d'erreurs dans le plain-chant médiéval, nous avons choisi deux traditions : le chant hispanique et le chant romano-franc. Ces deux répertoires ont retenu notre attention car plusieurs de leurs manuscrits comportent des chants dont la copie montre une certaine mouvance dans la tradition, voire porte des traces d'une correction. Différents dans leur diffusion (le chant hispanique se cantonne à la péninsule Ibérique) et leur histoire (à partir du XI^e siècle, le chant hispanique fut remplacé par le chant romano-franc déjà diffusé dans le reste de la chrétienté), tous deux possèdent le point commun d'être anonymes. À ce titre, mais aussi à cause de leur complexité de lecture (pour le chant hispanique copié avec des neumes adiastrématiques) et de leur large diffusion (pour le chant romano-franc), ils ne connaissent pas l'engouement des philologues. Il est vrai que, de façon plus large, les notions de mouvance, de variante, d'erreur et de correction appliquées au chant liturgique ne sont pas retenues par les musicologues alors qu'elles se situent au cœur de la création médiévale^[12]. La présente étude a l'ambition de les mettre au centre de notre appréhension de ces répertoires. Comme le chant hispanique nous est transmis sous la forme d'une notation neumatique adiastrématique ne pouvant être transcrite, un détour par la paléographie est nécessaire. Quant au répertoire romano-franc, la quantité de sources et de chants étant innombrable, seuls quelques exemples particulièrement pertinents sont choisis. Loin d'être des figures d'exception, ils pourront être élargis à d'autres chants et d'autres manuscrits, en fonction de l'intérêt des lecteurs.

Erreur, variante et correction dans le plain-chant hispanique

Au IX^e siècle, les rois francs imposent la liturgie romaine (et son chant) dans leur royaume. Dans la péninsule Ibérique, seule les régions les plus à l'Est, comprises entre les Pyrénées et l'Èbre et qui deviendront la « Marche d'Espagne », purent recevoir ce répertoire^[13]. Dans le reste de la Péninsule, les chrétiens continuent à suivre le rite local hispanique dont le témoignage le plus ancien est conservé dans le *Orationale Veronense* (Verona, Biblioteca capitolare, LXXXIX), écrit à Tarragone avant 732 et qui ne comprend pas de notation musicale^[14]. Il faut attendre le XI^e siècle pour que le rite romain soit imposé à San Juan de la Peña en 1071, puis au concile de Burgos en 1080^[15].

Cette nouvelle liturgie accompagnée de sa musique fut introduite grâce à des manuscrits originaux du sud de la France écrits en notation dite « aquitaine » alors en usage dans ce large territoire. Le changement de rite entraîna l'abandon progressif de la notation hispanique. Or c'est précisément à la fin du XI^e siècle que la notation musicale évolua vers un système plus précis commençant à comporter des indications de hauteurs. Comme la copie du répertoire hispanique fut rapidement abandonnée, sa notation ne profita pas de ces avancées qui lui auraient permis d'intégrer des informations sur les hauteurs des notes.

Parmi les répertoires pré-grégoriens, la musique de la tradition hispanique est celle qui fut le mieux préservée de l'influence grégorienne^[16]. Les manuscrits les plus anciens comprenant une notation hispanique regroupent une collection de *versus* réalisée à Lyon et copiée avec une écriture wisigothique au début du IX^e siècle (Paris, BnF, lat. 8093, fol. 18^v), les fragments d'un antiphonaire copié à la fin du IX^e siècle (Paris, BnF, n.a.l. 2199, fol. 14^r-16^r), et enfin l'antiphonaire de León (León, Archivo de la Catedral, 8, dit l'*Antiphonarium mozarabicum*) qui est le manuscrit hispanique le plus complet, tant pour ce qui concerne l'étendue de son répertoire que la richesse de ses neumes^[17]. Copié au début du X^e siècle à León, il contient quasiment 300 folios, entièrement notés, comprenant les chants de la messe et de l'office pour l'ensemble de l'année liturgique. De plus, plusieurs de ses chants sont des *unica*^[18]. L'antiphonaire de León comporte ainsi le plus vaste répertoire de chants hispaniques conservé jusqu'à présent, ce qui en fait un objet d'étude inégalable. L'intérêt que nous porterons dans cet article aux notions de variantes, de corrections et d'erreurs permettra d'analyser des chants seulement notés dans cette source et d'appréhender sous un angle nouveau la notation hispanique qui continue à poser des problèmes de lecture insolubles.

La lecture moderne de la notation hispanique dépend étroitement de son interprétation paléographique. Cependant, cette analyse paléographique nécessite d'adapter la méthodologie habituelle qui consiste à comparer les chants notés dans les premières notations adiastrématiques avec des versions plus récentes des mêmes chants afin d'appréhender les hauteurs, et donc de dégager rétrospectivement le sens des neumes. L'analyse paléographique de la notation hispanique repose sur l'observation de la morphologie des symboles utilisés, leurs usages, la façon dont ils s'enchaînent, les formules d'intonation, les cadences, les mélismes, etc. Elle permet d'en savoir plus sur la densité mélodique d'un chant (le nombre de notes par syllabe), la présence de différentes mains dans un manuscrit, leurs particularités et la division du travail entre les scribes au sein du *scriptorium*, mais aussi contribuer à la création d'une taxinomie des neumes hispaniques pris à toutes les sources connues, ce qui est un domaine de recherche encore nouveau par bien des aspects.

Les zones d'ombre qui entourent le sens musical des neumes hispaniques et leurs caractéristiques graphiques (l'orientation, l'inclinaison, la longueur du tracé, les connexions neumatiques, etc.) n'empêchent pas d'y rechercher des erreurs, des variantes et des corrections. Au contraire, c'est justement l'analyse des variations qui apparaissent entre les formes neumatiques qui révèlent, dans certains cas, que la variante graphique fut tracée afin de transmettre un sens musical particulier. De la même manière, l'analyse des corrections – ici réalisées par des mains postérieures – met parfois en valeur une signification particulière qui se cachait derrière une caractéristique graphique.

Comment lire les neumes hispaniques

La notation hispanique appartient à la large famille des notations neumatiques franques. La notation est écrite *in campo aperto*, ce qui signifie que les neumes, placés au-dessus du texte, ne comportent aucune indication de hauteur, telle que, par exemple, une ligne à la pointe sèche. Il existe deux sortes de notations hispaniques que l'on distingue par leur *ductus* : la « notation verticale », qui se rencontre dans les manuscrits du nord de l'Espagne et dans trois manuscrits tolédans, et la « notation horizontale », propre aux manuscrits tolédans^[19]. Chaque note est indiquée par un changement d'inclinaison du tracé, pouvant renvoyer à un mouvement mélodique ascendant ou descendant, comme on peut le voir avec le neume de trois notes de la fig. 1.

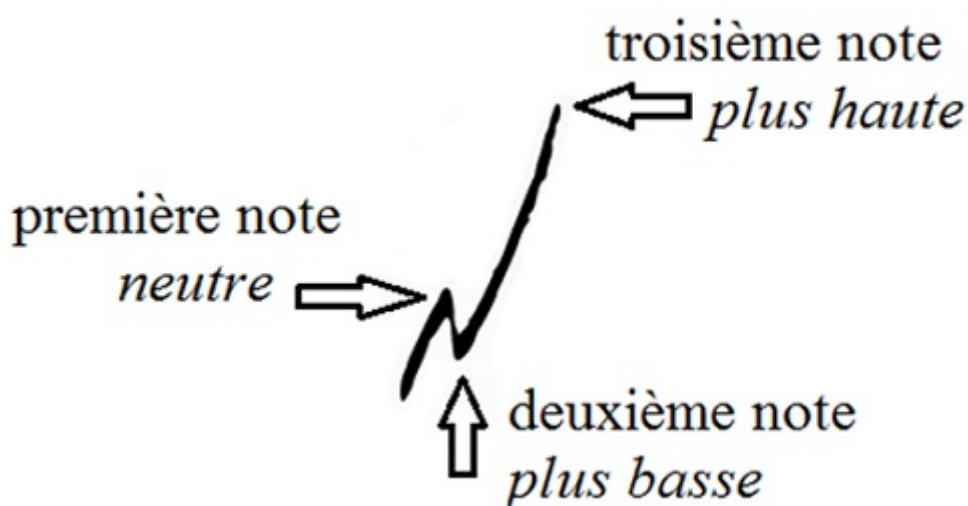


Fig. 1 - Un neume de trois notes descendant puis ascendant (voir l'image au format original).

Puisque la hauteur de la première note d'un neume ne peut pas être connue, nous l'appelons « neutre » (N). Il est en revanche possible d'identifier le contour mélodique des

notes suivantes en se basant sur le sens du tracé : chacune de ces notes peut être plus haute (H), plus basse (B) ou bien au même niveau que la note précédente (M). D'après son contour mélodique, le neume de la [fig. 1](#) peut donc être décrit comme « Neutre-Bas-Haut » ^[20].

Cependant, l'identification du contour mélodique et du nombre de notes n'est pas suffisante pour décrire avec précision les neumes hispaniques. Comme on le voit dans la [fig. 2](#), il est en effet possible que des neumes possèdent tous le même nombre de notes (trois notes), le même contour mélodique (Neutre-Haut-Bas) mais des connexions graphiques différentes. Ici la connexion neumatique est identifiée par la façon dont les notes sont reliées entre elles au sein d'un même neume ^[21].



Fig. 2 - Des neumes de trois notes représentant le même contour mélodique mais avec des connexions graphiques différentes ([voir l'image au format original](#))

Toujours dans le même exemple, le premier neume possède une connexion incurvée dans le sens antihoraire entre la première et la deuxième note et une connexion incurvée dans le sens horaire entre la deuxième et la troisième note. Le deuxième neume a une connexion entièrement angulaire et le troisième, une connexion espacée entre la première et la deuxième note et angulaire entre les deux dernières notes. Le quatrième neume a une connexion à boucle entre les deux premières notes et angulaire entre la deuxième et la troisième. De façon générale, dans la notation hispanique, on distingue quatre connexions graphiques :

espacée



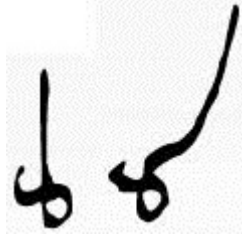
angulaire



incurvée



et en boucle



La connexion angulaire se divise en trois catégories :

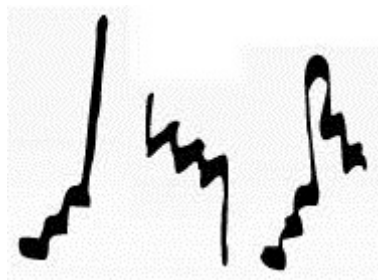
simple



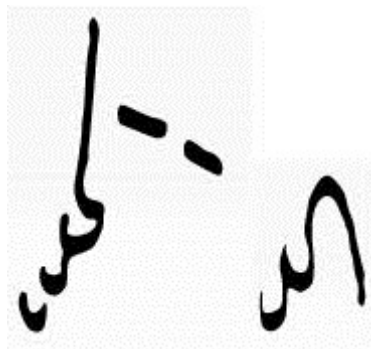
en forme de V



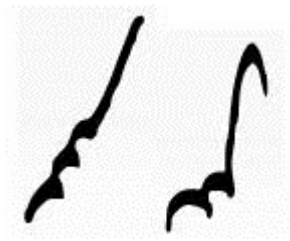
et en escalier



La connexion incurvée comprend deux catégories. Dans la première, le tracé s'incurve dans le sens antihoraire



alors que dans la seconde catégorie, le tracé s'incurve dans le sens horaire



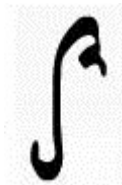
Très souvent dans les neumes composés, plusieurs de ces connexions sont présentes à différents endroits du même tracé



Pour décrire les neumes hispaniques, l'orientation (si un tracé est orienté vers la gauche



ou vers la droite),



l'inclinaison (c'est-à-dire l'angle du tracé) et la longueur du tracé s'ajoutent également aux connexions neumatiques. Ainsi, pour un neume composé, écrit d'un seul trait de plume, les changements de l'inclinaison du tracé indiquent chacun une nouvelle note. Ces changements de direction entraînent la création d'angles dont le degré dépend de l'inclinaison du tracé, avant et après la connexion. La longueur du tracé n'affecte pas la connexion mais peut changer la taille et la proportion du neume. Il est important de se rappeler que les changements de paramètres paléographiques du tracé ne modifient pas le nombre de notes du neume. Ces paramètres décrivent les différentes possibilités concernant l'exécution musicale telles que l'articulation vocale, les ornements, les nuances rythmiques, etc.

Des variantes graphiques qui dissimulent une signification musicale

Longueur et inclinaison des neumes

Des changements dans tout ou partie de la longueur du tracé peuvent transformer la forme du neume. Les deux neumes consécutifs de la [fig. 3a](#) comportent ainsi le même contour mélodique (Neutre-Bas) et la même connexion angulaire. En revanche, la longueur de la première section du tracé diffère. De la même façon, les deux neumes de trois notes « Neutre-Haut-Bas » indiqués dans la [fig. 3b](#) par des flèches, se distinguent par des longueurs différentes pour la partie intermédiaire de leur tracé. Dans ces deux exemples, il est possible de reconnaître une volonté de différencier les deux formes neumatiques, ce qui peut s'interpréter par une volonté de souligner une nuance musicale grâce à la différence de longueur de certaines parties du tracé. En revanche, cette intention de différenciation semble être absente des trois neumes « Neutres » de la [fig. 4](#) (cf. flèches). Ici, l'allongement du dernier neume peut s'expliquer par le *ductus* de la main.

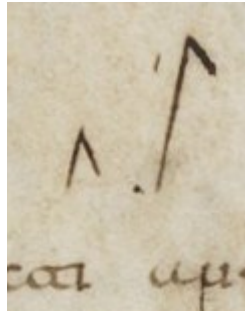


Fig. 3a - Fol. 93^r/5 (voir l'image au format original)

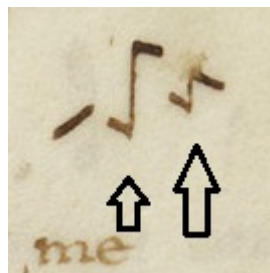


Fig. 3b - Fol. 155^v/4 (voir l'image au format original)

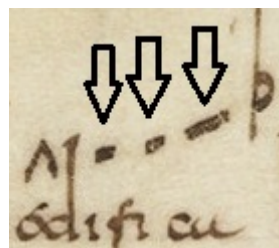


Fig. 4 - Fol. 259^v/13 (voir l'image au format original)

Contrairement aux [fig. 3](#) et [4](#) dans lesquelles les variantes graphiques concernent la couche la plus ancienne du manuscrit, les exemples suivants ([fig. 5](#) à [9](#)) représentent des

corrections effectuées sur la notation originale. Les changements peuvent avoir été réalisés par le notateur qui a copié le manuscrit ou bien par une main postérieure. Dans les fig. 5a et 5b, seule la longueur des neumes est modifiée en laissant l'inclinaison inchangée.

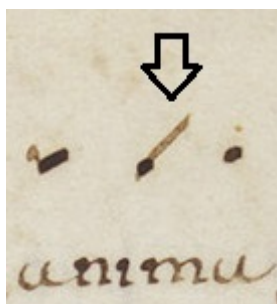


Fig. 5a - Fol. 78^v/2 (voir l'image au format original)

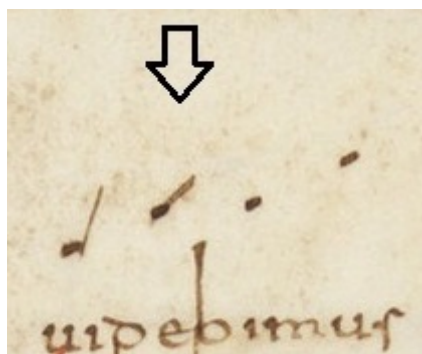


Fig. 5b - Fol. 112^v/2 (voir l'image au format original)

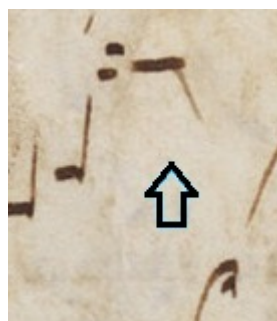


Fig. 5c - Fol. 117^r/3 (voir l'image au format original)

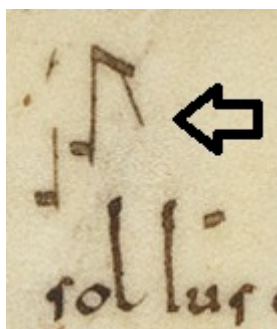


Fig. 5d - Fol. 44^r/12 (voir l'image au format original)

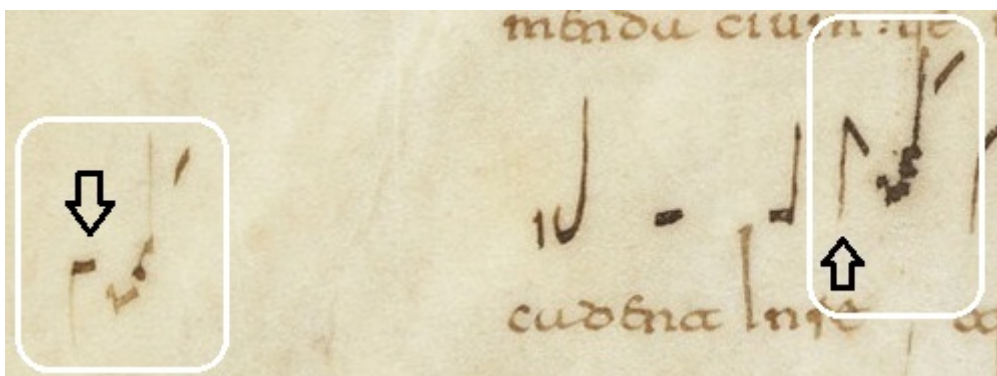


Fig. 5e - Fol. 137^v/12 (voir l'image au format original)

De la même façon, pour les neumes des fig. 5c, 5d et 5e, seule l'inclinaison d'une partie du tracé est modifiée. Alors que dans les neumes des fig. 5c et 5d le scribe ne réécrit pas le neume modifié, dans la fig. 5e, il juge nécessaire de copier la nouvelle version du court mélisme dans la marge en changeant seulement l'angle d'inclinaison du premier neume de deux notes (Neutre- Bas). Le nombre de notes (huit), le contour mélodique et les connexions graphiques restent ainsi les mêmes. Même si ces corrections – qui concernent l'inclinaison du tracé – ne permettent pas de connaître le sens musical derrière ces inclinaisons, elles laissent voir que cette caractéristique graphique avait un sens musical pour le lecteur. Ainsi, elles peuvent être interprétées comme des variantes graphiques significatives.

Les corrections qui touchent les neumes des fig. 6a, 6b, 6c, 6d et 6e affectent soit la longueur, soit l'inclinaison du neume. Bien qu'il soit impossible de connaître la signification musicale de ces changements, il semble évident qu'ils sont volontaires. Ces modifications sont peut-être réalisées par le scribe à qui on doit la couche la plus ancienne du manuscrit, ou postérieurement, par un autre scribe. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agissait de corriger une erreur ou bien de consigner une mélodie apprise différemment et dont un détail interprétatif nécessitait une correction dans la notation originale.

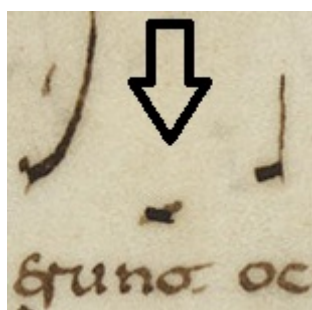


Fig. 6a - Fol. 80^r/4 (voir l'image au format original)

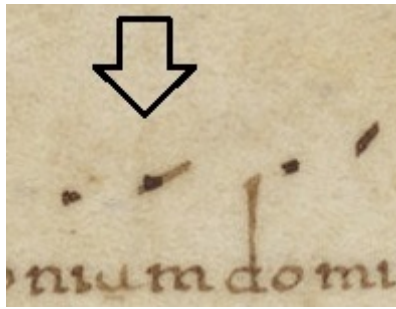


Fig. 6b - Fol. 180^r/3 (voir l'image au format original)

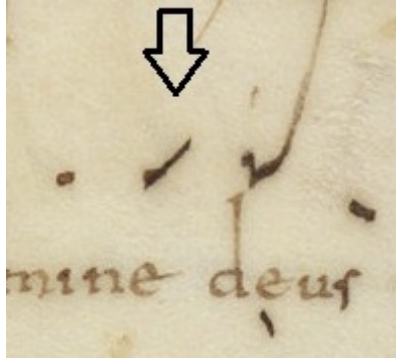


Fig. 6c - Fol. 96^r/3 (voir l'image au format original)

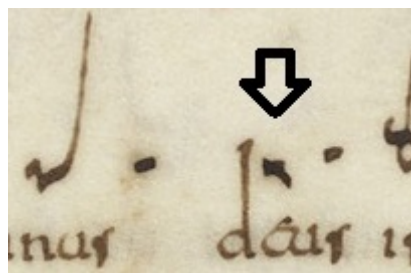


Fig. 6d - Fol. 261^v/10 (voir l'image au format original)



Fig. 6e - Fol. 272^r/12 (voir l'image au format original)

Changement des connexions neumatiques

Comme cela a été dit plus haut, un neume peut être défini par son contour mélodique, le nombre de notes, les paramètres du tracé – c'est-à-dire, son orientation, sa longueur et son

inclinaison – ainsi que la ou les connexions neumatiques. Le changement des connexions graphiques entraîne inévitablement la modification d'un ou de plusieurs paramètres du tracé. Dans les fig. 7a, 7b et 7c, la connexion neumatique entre les notes est corrigée bien que le nombre de notes (deux) et le contour mélodique (Neutre-Haut) demeurent inchangés. Ainsi, les neumes des fig. 7a et 7b voient leur connexion initialement incurvée être remplacée par une connexion angulaire (ou inversement), alors que le neume avec une connexion angulaire en forme de V (fig. 7c) est remplacé par un neume incurvé dans le sens antihoraire. Dans ces trois exemples, ces changements adviennent à la suite d'une innovation ou bien d'une erreur. Quoi qu'il en soit, ces interventions permettent de mieux cerner la notation hispanique car elles démontrent que les connexions graphiques comportaient des significations spécifiques et convenues qui guidaient le lecteur en lui rappelant comment interpréter une mélodie.

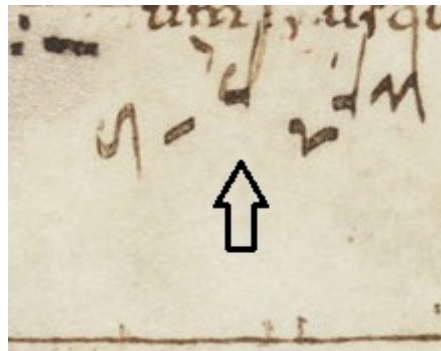


Fig. 7a - Fol. 42^v/7 (voir l'image au format original)

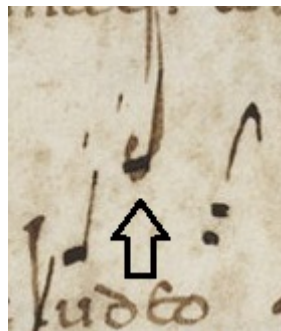


Fig. 7b - Fol. 84^v/6 (voir l'image au format original)

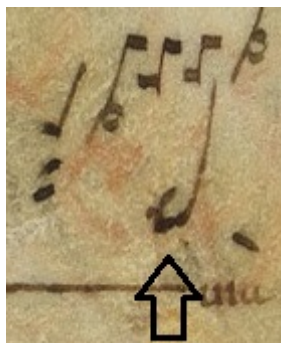


Fig. 7c - Fol. 241^v/13 (voir l'image au format original)

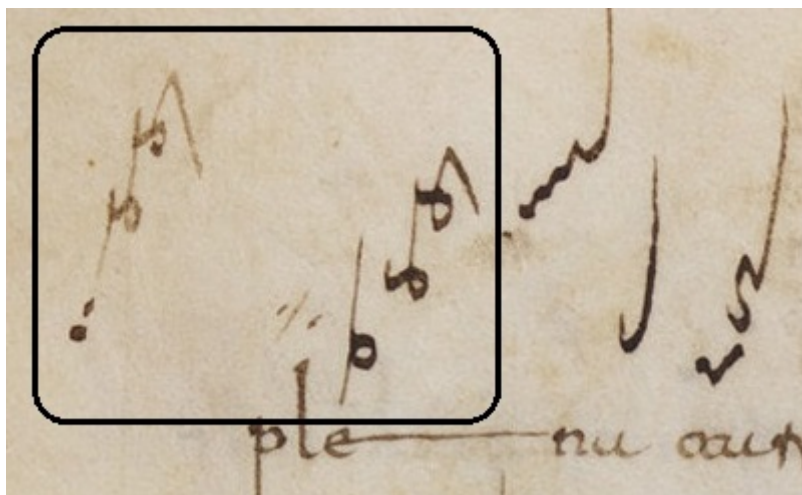


Fig. 7d - Fol. 79^r/1 (voir l'image au format original)

La fig. 7d se situe dans la continuité des précédentes. Ce qui semble être une main postérieure modifia les connexions neumatiques du mélisme placé sur le mot « **plena** » mais le nombre de notes (huit) et le contour mélodique restent apparemment inchangés. Le mélisme original (à droite) comporte un neume ascendant de trois notes (Neutre-Haut-Haut) écrit sans interruption. Ce neume est immédiatement suivi d'un autre neume de cinq notes dont le contour neumatique est « Neutre-Haut-Bas-Haut-Bas ». À gauche de ces deux neumes, on trouve d'autres neumes qui reprennent apparemment le même contour mélodique (tout au moins pour ce qui concerne les mouvements ascendants et descendants). On y voit un long neume de huit notes commençant avec des connexions espacées entre les trois premières notes et se poursuivant de la même façon que le neume original ^[22].



Fig. 8 - Fol. 103^r/5-6 (voir l'image au format original)

La fig. 8 montre une autre intervention effectuée dans le but de modifier la connexion du neume de la notation originale. Cependant, contrairement aux exemples précédents, ce n'est pas seulement la connexion entre les notes qui change, mais également le nombre de notes. Au folio 103, une main ultérieure ajouta des neumes de quatre notes « Neutre-Bas-Haut-Bas » sous des neumes de trois notes « Neutres-Même/Haut-Bas » écrits par le notateur principal (cf. les flèches de la fig. 8). Le neume additionnel fut noté pour corriger

une erreur ou bien afin de proposer une autre version de la mélodie. Quoi qu'il en soit, l'ajout de ce neume fut jugé important puisqu'on le retrouve à cinq endroits différents pour le même chant ^[23].

La notation corrigée par des grattages

Des grattages sur le parchemin furent occasionnellement réalisés afin d'effectuer des changements significatifs de la couche la plus ancienne du manuscrit. Dans cette partie, nous montrerons différentes corrections, toujours prises à l'antiphonaire de León, pour lesquelles il s'agissait vraisemblablement de corriger des erreurs ou bien la version mélodique jugée incorrecte par le scribe qui effectua la modification. Dans certains cas, on gratta la première note, apparemment considérée comme superflue. Ainsi, les fig. 9a, 9b et 9c comportent des neumes avec connexion angulaire ascendante alors que les fig. 9d et 9e montrent des neumes avec connexion antihoraire.

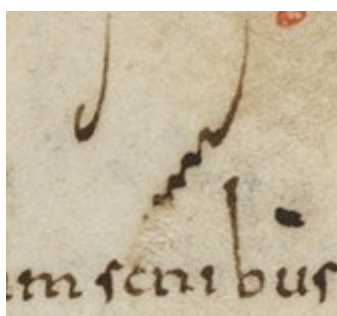


Fig. 9a - Fol. 33^r/3 (voir l'image au format original)

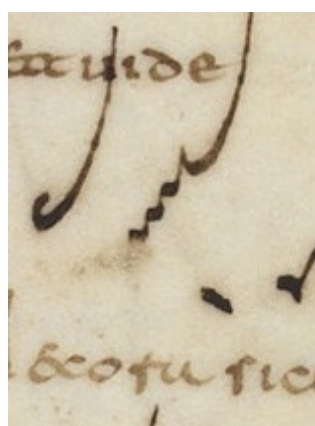


Fig. 9b - Fol. 78^r/3 (voir l'image au format original)

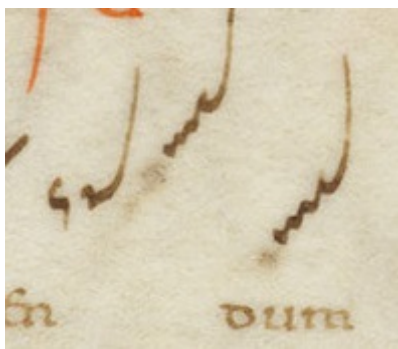


Fig. 9c - Fol. 154^r/5 (voir l'image au format original)

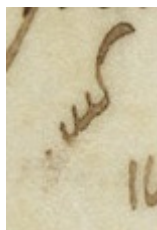


Fig. 9d - Fol. 38^r/8 (voir l'image au format original)

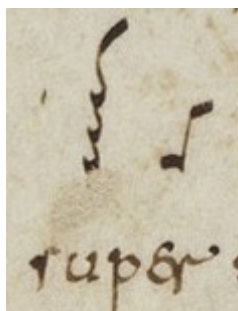


Fig. 9e - Fol. 83^r/11 (voir l'image au format original)

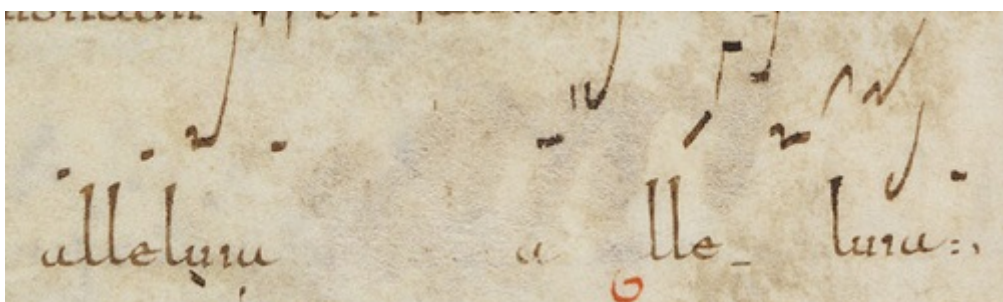


Fig. 10 - Fol. 181^r/15 (voir l'image au format original)

Le cas du neume de la fig. 10 est plus complexe puisque de nouveaux neumes furent tracés sur le parchemin gratté. Le texte comporte actuellement le mot « alleluia » répété une fois. Entre ces deux mots, le texte mais aussi la musique furent grattés. Cette modification fut effectuée par le scribe D, celui à qui l'on doit la musique originale de ce folio^[24]. Le scribe D se rendit compte qu'un mot surnuméraire avait été noté, ce qui avait probablement entraîné une erreur dans sa propre copie musicale. Cette prise de conscience explique que

la correction du scribe D concerne à la fois le texte et la musique. En effet, un second « alleluia » fut vraisemblablement effacé. Seules les premières lettres « allelui » furent grattées, laissant le « a » final intact. L'« alleluia » original qui suit fut maintenu, à l'exception de la première syllabe « a- », maintenant effacée. En conséquence, il ne demeure maintenant des deuxième et troisième « alleluia » originaux qu'un seul « alleluia » avec ses nouveaux neumes. Pour une meilleure lecture de la musique et une meilleure disposition des neumes au-dessus du texte, le scribe D choisit de placer les neumes de la syllabe initiale de cet « alleluia » sur ce qu'était originellement le dernier « a » du deuxième « alleluia », en continuant d'écrire les neumes sur les syllabes suivantes déjà notées.

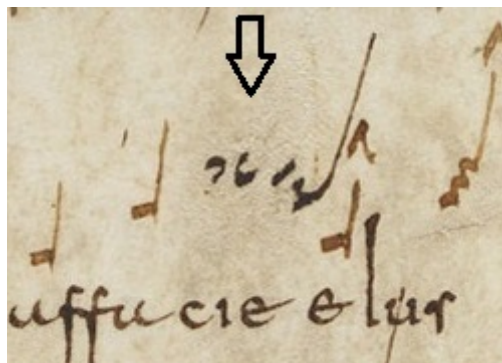


Fig. 11 - Fol. 37^r/11 (voir l'image au format original)

En revanche, au folio 37^r (fig. 11), sur le parchemin gratté, un scribe différent du scribe original ajouta un nouveau neume. Cette modification peut être la conséquence d'une erreur ou bien la volonté de changer une mélodie qui ne convenait plus.

Des variantes graphiques qui ne correspondent pas à une erreur

Les neumes avec une descente angulaire en forme d'escalier

Les neumes avec une descente angulaire en forme d'escalier



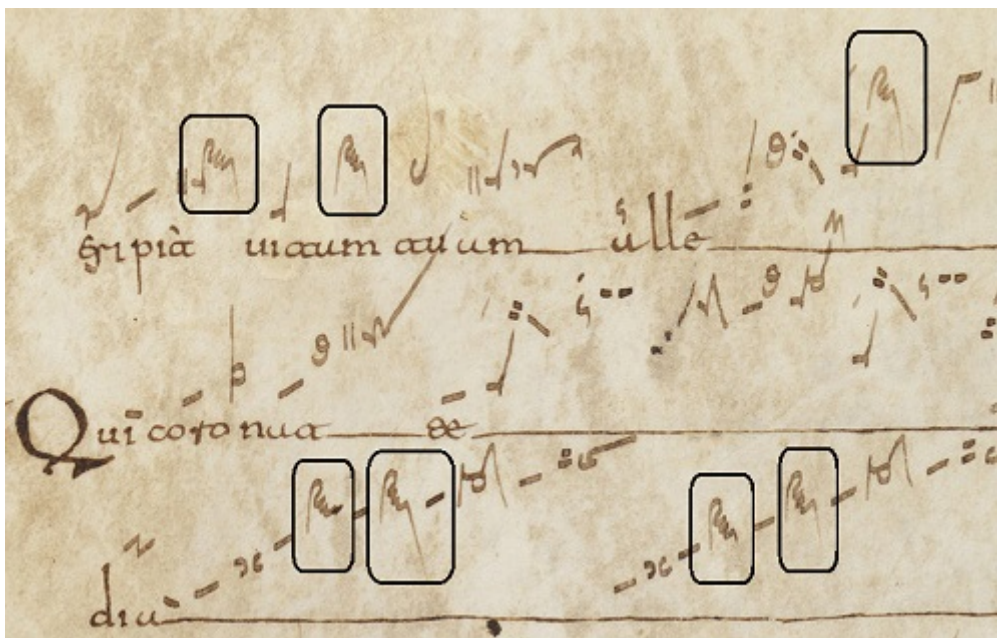


Fig. 14 - Fol. 38^v/1-3 (voir l'image au format original)

La comparaison entre les neumes descendants par degrés, notés par les scribes A, B et D, montre que leurs variantes graphiques ne correspondent pas à une erreur mais rendent compte de la façon singulière dont les scribes notaient ces formes neumatiques.

La longueur du tracé

Comme nous l'avons constaté plus haut, dans les fig. 3a, 3b, 5a, 5b, la longueur du tracé pouvait être utilisée par le scribe afin de transmettre une signification particulière au lecteur. Cependant, la fig. 15 semble contredire ces considérations. Le fol. 81^v reproduit dans cet exemple fut écrit par le scribe C qui avait une façon particulière d'allonger certains neumes se terminant sur une note aiguë. Sa notation musicale dépasse ainsi souvent l'espace qui lui était dévolu, traversant même parfois la ligne de texte supérieure (cf. les neumes encadrés de la fig. 15). Ces neumes allongés se rencontrent presque systématiquement dans une trentaine de folios.

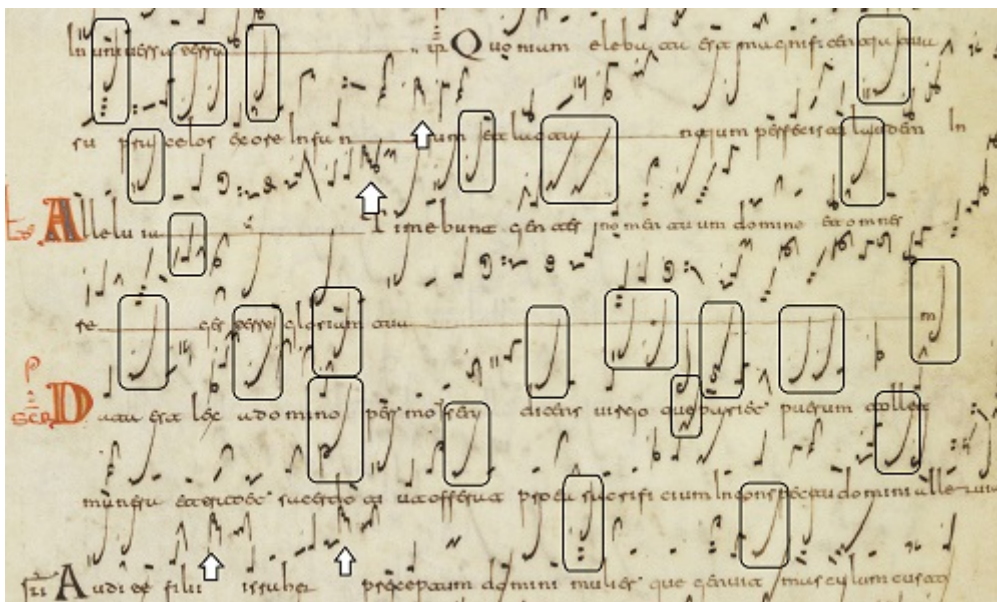


Fig. 15 - Fol. 81^v (voir l'image au format original)

Comme le scribe D, le scribe C traça des degrés aplanis pour les neumes avec des connexions neumatiques angulaires descendantes (cf. les neumes indiqués par des flèches dans la fig. 15). La longueur inhabituelle des neumes du scribe C ne semble pas être une erreur mais simplement une habitude scripturaire qui correspond à la façon particulière qu'il avait d'écrire certaines formes de neumes. Au contraire, les changements de longueur des neumes constatés dans les fig. 5a et 5b montrent une volonté de correction car la seconde main fit l'effort de corriger la longueur du neume, en laissant tout le reste identique (le nombre de notes et l'inclinaison du tracé).

Remarques générales sur les variantes graphiques de la notation de l'antiphonaire de León

Comme l'antiphonaire de León contient une notation adiastrématique ne pouvant être transcrite, il semblait initialement difficile de pouvoir discerner des erreurs de variantes, qu'elles soient significatives ou non. Cependant, l'examen de chaque neume et de leur morphologie individuelle permet de comprendre les éléments paléographiques constitutifs de leurs formes et d'appréhender ce qui liait ces éléments entre eux afin de créer les diverses figures neumatiques de l'antiphonaire. Il met également en valeur l'existence de différentes sortes de connexions neumatiques ainsi que la grande variété d'usage des paramètres du tracé, ce qui permet, dans certains cas, d'interpréter les variantes graphiques comme des erreurs ou des corrections de la notation originale, qu'elles fussent délibérées ou non. Enfin, même s'il n'est pas possible de clarifier la signification musicale des éléments graphiques de la notation hispanique, l'analyse

paléographique démontre qu'il était possible de déduire de la notation de l'antiphonaire de León des caractéristiques graphiques communes à l'ensemble des scribes, tout en conjecturant qu'elles comportaient un sens musical précis compris à la fois par ceux qui écrivirent le manuscrit et ceux qui le lurent.

Erreurs et variantes dans la tradition romano-franque

Contrairement au répertoire hispanique, le plain-chant romano-franc connut une très large diffusion. Certains chants se retrouvent dans un nombre incalculable de sources alors que d'autres, d'usage local, ne se rencontrent que dans un petit nombre de manuscrits. Les premiers musicologues pensaient qu'il avait existé des manuscrits originels ayant contenu le répertoire tel qu'il fut chanté par les tout premiers chantres de cette nouvelle tradition. Cette quête a donné lieu à l'établissement de tableaux synoptiques afin de pouvoir comparer les leçons d'un même chant copié dans des manuscrits de diverses origines^[26]. Il s'agissait de mettre en avant le ou les manuscrits qui avaient la tradition la plus "pure". Quoiqu'il en soit, cette démarche n'est pas complètement sans fondement et permet souvent d'arriver à des résultats probants en termes de parenté entre certaines traditions liturgiques. Mais il arrive aussi que des passages mélodiques se démarquent de ceux que l'on peut rencontrer dans des témoins proches en termes d'origine et de datation. S'agirait-il alors d'une variante mélodique inattendue ou bien, plus prosaïquement, d'une erreur de la part du scribe ?

Des erreurs certaines

Les manuscrits sont nombreux à comporter des marques de corrections. Comme dans la notation hispanique, elles peuvent être dues au scribe qui copia lui-même le chant ou bien avoir été réalisées ultérieurement. L'alléluia *Optimam partem* avec la mélodie 274 du catalogue thématique de Schlager, tel qu'il est noté dans un missel festif à l'usage de l'abbaye Saint-Acheul d'Amiens (Amiens, Bibl. mun., 158, fol. 95^r), est un exemple parmi des milliers (fig. 16). Le scribe commença à écrire l'alléluia *Optimam partem* (*ThK 274*)^[27] avec une clé d'*ut* placée sur la quatrième ligne. Lorsqu'il passe à la deuxième ligne, il utilise une clé d'*ut* placée sur la troisième ligne ; mais comme la mélodie se déploie vers le grave, il recourt à nouveau à une clé d'*ut* sur la quatrième ligne. Après le *torculus do-ré-si*, il effaça

alors le *do* qu'il avait initialement noté afin de le placer sur la quatrième ligne, après une nouvelle clé (fig. 16, passage entouré en rouge, la flèche indiquant la note effacée).

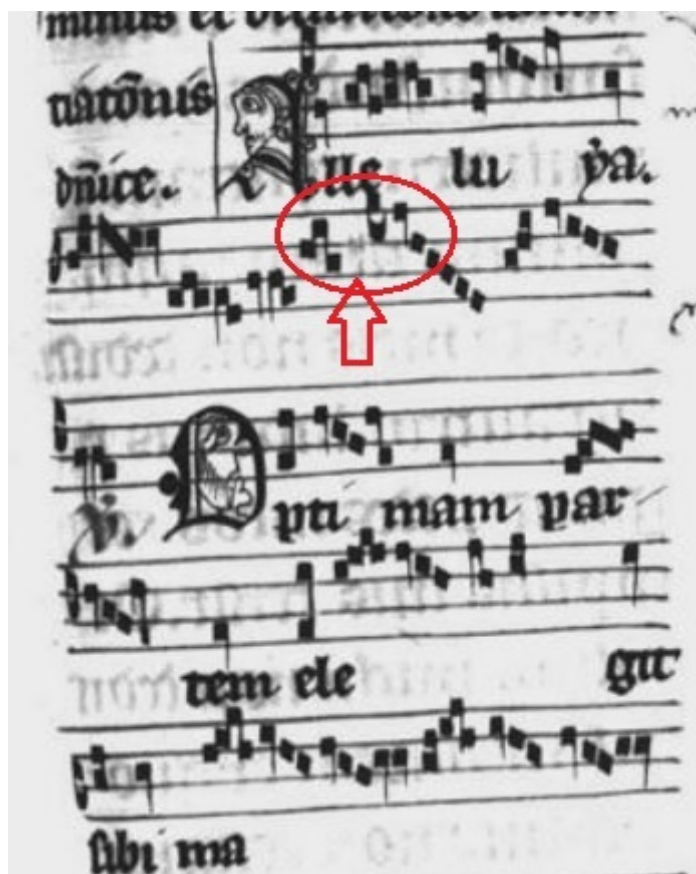


Fig. 16 - Amiens, Bibl. mun., 158, fol. 95^r (missel festif à l'usage de l'abbaye Saint-Acheul d'Amiens, 1^{er} tiers du xiv^e siècle), All. *Optimam partem* (ThK 274) (voir l'image au format original)

Un second exemple se rencontre avec la prose pour la fête de la Nativité, *Potestate non natura* (AH 54, p. 145, CthS 366)^[28], écrite dans un prosaire de Sens (Provins, Bibl. mun., 11 (4), fol. 160^r) (fig. 17)^[29]. Dans la première phrase musicale de ce chant, on aperçoit deux corrections qui n'en sont finalement qu'une, la même phrase musicale étant répétée. Le scribe gratta au moins une note (peut-être un *la*) afin de consigner une version corrigée qui consiste en un *pes si-do*. Or, cette nouvelle leçon avec les deux *pes* se rencontre dans un manuscrit de la cathédrale de Laon (fig. 18)^[30]. La confrontation avec ce manuscrit permet ainsi de constater que le scribe sénonais corrigea une erreur de copie afin de consigner une leçon mélodique notée dans au moins un autre livre.

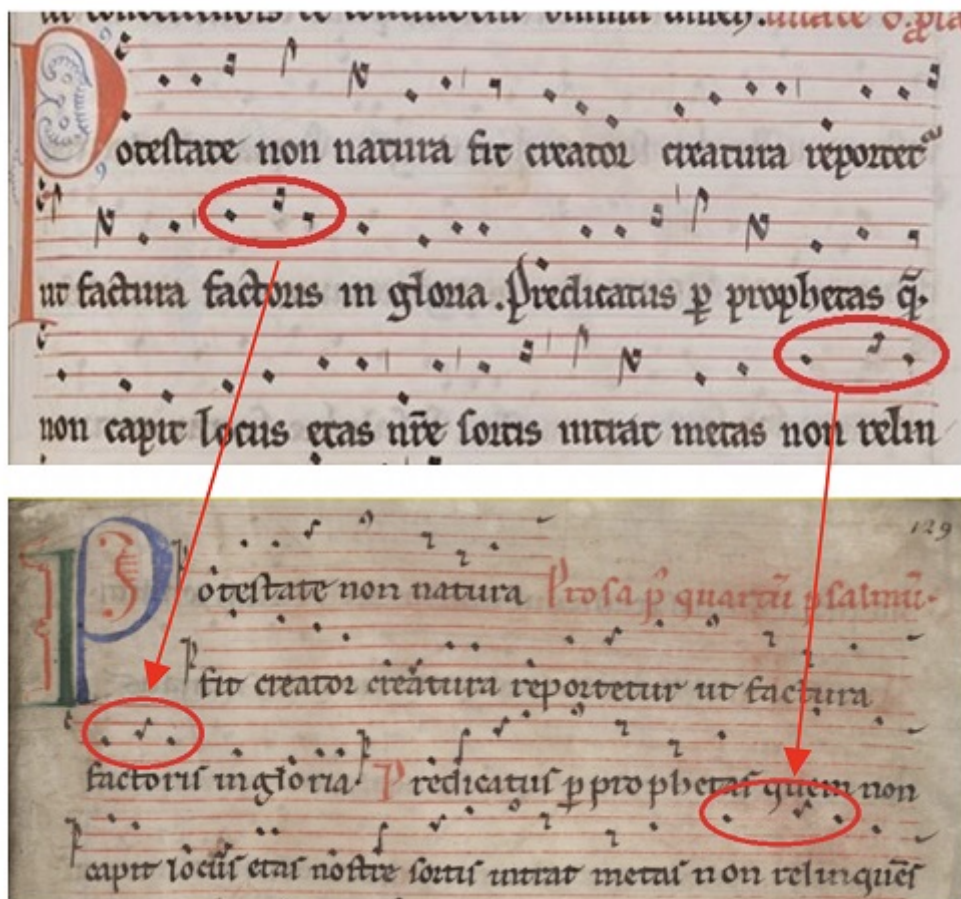


Fig. 17 - Provins, Bibl. mun., 11 (4), fol. 160^r (missel-prosaire de Sens, XIII^e siècle), prose *Potestate non natura* (AH54, p. 145, CthS366).

Fig. 18 - Laon, Bibl. mun., 263, fol. 129^r (tropaire-prosaire de la cathédrale de Laon, c. 1187), prose *Potestate non natura* (AH54, p. 145, CthS366) (voir l'image au format original)

Tous les scribes ne furent pas conscients de leurs erreurs. Cependant, certaines mélodies étant très diffusées, il est relativement aisé de distinguer une erreur d'une variante. Ceci est d'autant plus vrai quand le contexte permet d'expliquer ces inattentions. La prosule de répons *Familiam custodi Christe* (CAO 6411 et HB 218)^[31] est notée dans des centaines de manuscrits parmi lesquels un bréviaire du XIII^e siècle de Sens (Sens, Cerep, s.c., fol. 110^v) (fig. 19)^[32]. Elle commence en bas de la première colonne et se termine sur la seconde. Or, le scribe s'est trompé au moment de changer de colonne à partir des mots « de Maria ». Au lieu d'avoir les notes *la-si-la-fa*, etc., le scribe a noté *si-do-si-sol*, etc (cf. fig. 19 et 20).



Fig. 19 - Le début de la prosule *Familiam custodi Christe tuam* tel qu'on le rencontre habituellement (CAO6411 et HB218) (voir l'image au format original)



Fig. 20 - La prosule *Familiam custodi Christe tuam* notée dans un bréviaire de Sens du XIII^e siècle (Sens, Cerep, s.c., fol. 110^v) (voir l'image au format original)

Le même type d'erreur se rencontre dans l'office de la Circoncision de Sens (Sens, Bibl. mun., 46, fol. 23^r) au moment d'un changement de ligne (fig. 21)^[33]. Écrit en mode de *fa* plagal, le répons bref *Ipse invocavit me* (CAO 6988) voit sa mélodie complètement transposée à partir des mots « es tu » de la dernière ligne. Contre toute attente, la mélodie se termine sur *sol*, alors que le chant est en *fa* plagal. Or, le même répons bref est noté dans un autre manuscrit de la cathédrale de Sens, mais cette fois-ci sans erreur (fig. 22). Le passage mélodique correspondant au texte « es tu » (souligné en rouge dans les fig. 21 et 22) comporte bien les notes *fa-sol*, si et non la leçon fautive *sol-la*, *do*. Dans ce cas, l'absence de sens musical signale l'erreur qui est confirmée par la confrontation avec un autre manuscrit.



Fig. 21 - Sens, Bibl. mun., 46, fol. 23^r (office de la Circoncision de la cathédrale de Sens, 1220-1222), répons bref *Ipse invocavit me* (CAO 6988) (voir l'image au format original)

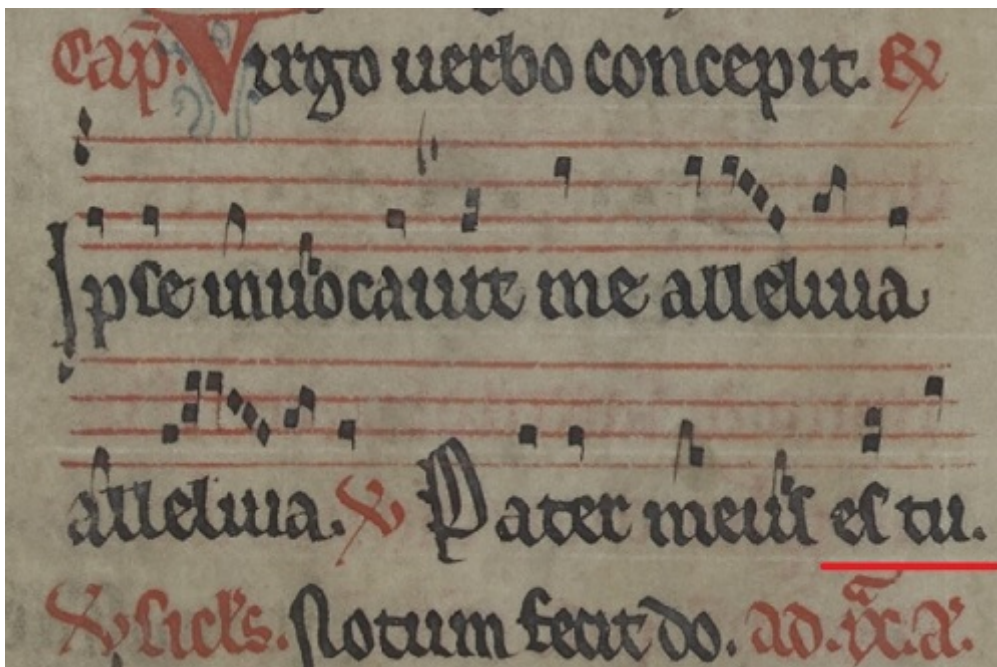


Fig. 22 - Sens, Bibl. mun., 6, fol. 33^v (livre du Préchantre de la cathédrale de Sens, c. 1250), répons bref *Ipse invocavit me* (CAO 6988) (voir l'image au format original)

Voici un dernier exemple, pris à un office en l'honneur de saint Dié composé au XII^e siècle pour le prieuré de Saint-Dyé-sur-Loire près de Blois (fig. 23) ^[34]. La notation musicale présentée ici fait usage des clés *f* et *c*. Les lignes correspondant à ces deux hauteurs sont également rehaussées d'encre verte ou jaune. Au début du répons *Hic, ubi secessit*, le développement de la mélodie dans l'aigu nécessita des changements de clés. Cependant, le contour mélodique de ce répons est inhabituel, laissant présager des erreurs de copie difficiles à identifier dans le détail. Le soupçon est confirmé par la comparaison du *repetendum* avec le passage correspondant. On lit une première fois sur les mots « *Unde quis* » l'intervalle improbable de quinte diminuée *fa-si-fa* (passage entouré en rouge avec le

chiffre 1) alors que pour le *repetendum*, on a *ré-sol-ré* (passage entouré en rouge avec le chiffre 2). Cette seconde occurrence étant bien plus probable que la première, il est évident qu'une, voire plusieurs erreurs se sont glissées dans les changements de clé du début du répons. Ici, aucun retour à la ligne ne vient aider le lecteur pour comprendre la nature de l'erreur qui est pourtant manifeste.



Fig. 23 - Répons *Hic, ubi secessit* de l'office en l'honneur de saint Dié (Blois, Arch. dép. du Loir-et-Cher, 1J16, XII^e siècle) (voir l'image au format original)

Des erreurs ou des variantes ?

D'autres exemples existent pour lesquels il est moins aisé de reconnaître des erreurs. Le *jubilus* de l'alléluia *Beatus vir qui suffert*, dont la mélodie correspond au numéro 62c du catalogue de Schlager, est une mélodie très peu diffusée. On la rencontre dans le graduel d'Albi ou de Gaillac (Paris, BnF, lat. 776) ^[35] et dans plusieurs manuscrits originaires de la péninsule Ibérique (Salamanca, Biblioteca General Histórica, 2637 ^[36] ; Madrid, Bibl. de la Real Academia de la Historia, Emil. 51 ^[37] ; Braga, Tesouro-Museu da Sé, 34) (fig. 24). Les manuscrits ibériques romano-francs les plus anciens comportant cet alléluia sont écrits avec la notation dite « aquitaine » ou « à points superposés » qui est également celle du graduel d'Albi. Cette notation a la particularité de distinguer les hauteurs des notes. En revanche, comme aucune clé n'est indiquée, il est impossible de connaître l'emplacement des demi-tons et donc de pouvoir restituer la mélodie avec certitude si on ne la connaît pas au préalable ^[38]. Cependant le missel conservé à Salamanque a la spécificité de comporter des notes losangées afin d'indiquer les degrés placés sous le demi-ton (*mi* et *si*). Bien qu'elle ne soit pas systématique, cette pratique permet de rendre lisible avec certitude plusieurs mélodies. Malheureusement pour nous, l'alléluia *Beatus vir* ne comporte que peu de notes losangées, ce qui rend leur interprétation discutable. C'est seulement à la fin du verset alléluiaïque que l'on voit apparaître trois losanges pour la note placée sous la ligne tracée à la pointe sèche (cf. les notes entourées en rouge dans la fig. 24). Pour les autres occurrences, le losange n'est pas utilisé. Faut-il comprendre que cette note placée sous la ligne à la pointe sèche est bien un *mi* ou un *si* ? Le doute est permis. Deux transcriptions

pour ce *jubilus* sont donc possibles (fig. 25). Dans la première transcription, le degré losangé à la fin du verset alléluiatique est considéré comme étant un *mi*: la mélodie commence donc sur un *ré*. La seconde transcription débute sur le degré supérieur, ce qui place le *jubilus* en mode de *mi*. Ce choix est motivé par l'existence d'une mélodie similaire très largement diffusée et consignée par Schlager dans son catalogue sous le numéro 62. Or, si on compare ces deux transcriptions avec celle du graduel d'Albi, on note plusieurs divergences qui peuvent soit s'apparenter à des variantes mélodiques, soit à des erreurs. Il n'existe ici aucun moyen de savoir si on a affaire à l'une ou l'autre.

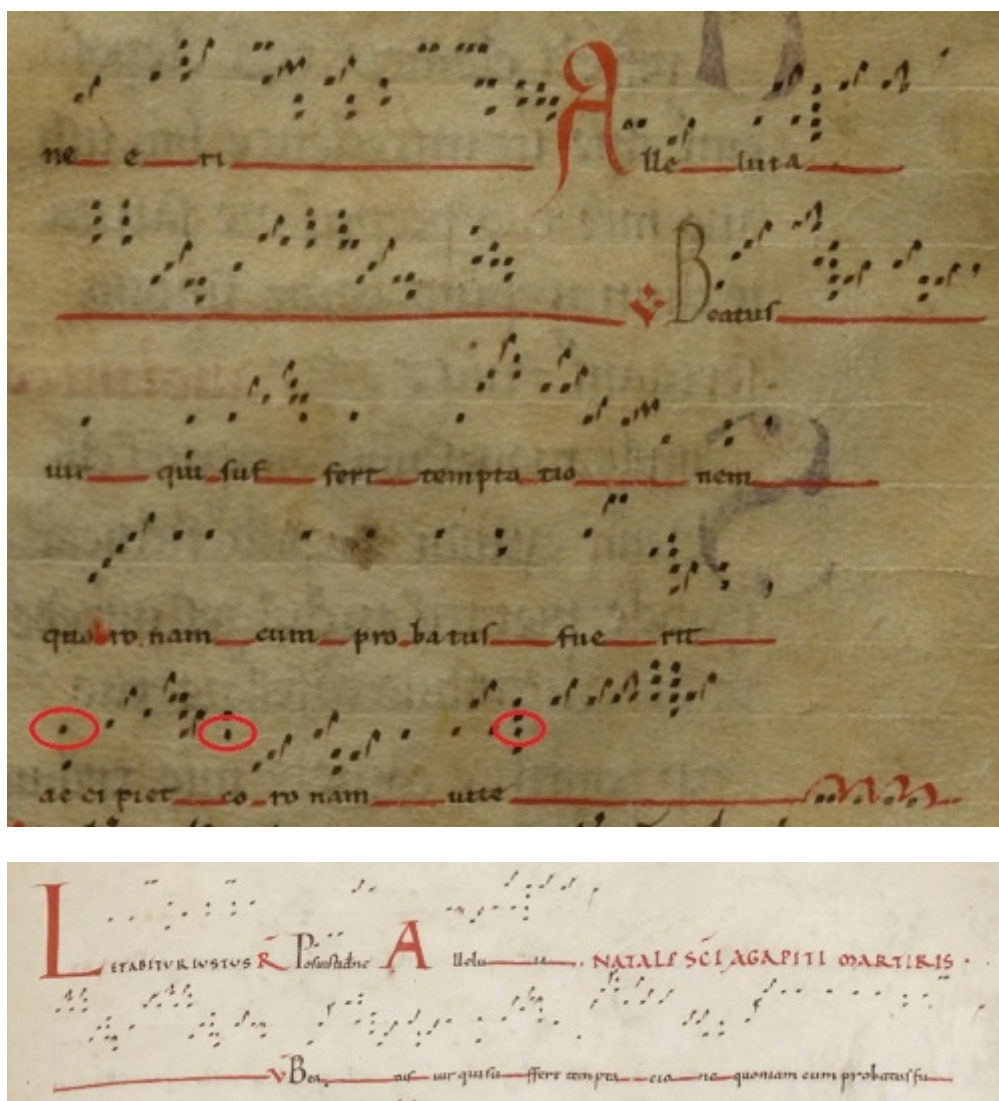
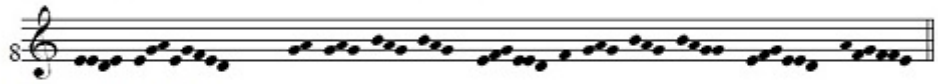


Fig. 24 - L'alléluia *Beatus vir qui suffert* (ThK 62c) dans un missel de la péninsule Ibérique de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle (Salamanca, Biblioteca General Histórica, 2637, fol. 213^r) et dans le graduel d'Albi ou de Gaillac écrit vers 1060-1080 (Paris, BnF, lat. 776, fol. 110^r)

[Salamanque 2637, f. 213r, 1^{ère} transcription]



[Salamanque 2637, f. 213r, 2^{nde} transcription]



[BnF 776, f. 110r]



[Braga 34, p. 353]



Fig. 25 - Transcription du *jubilus* de l'alléluia *Beatus vir qui suffert* (*ThK 62c*) (voir l'image au format original)

La lecture de manuscrits écrits sur lignes ne vient pas toujours faciliter le problème comme le montre l'exemple de ce même alléluia que l'on retrouve noté dans un graduel de la cathédrale de Braga au Portugal (Braga, Arquivo da Sé, 34). Le manuscrit fut noté vers 1510-1515 et utilise la notation carrée sur cinq lignes rouges. Par rapport aux leçons du graduel de Gaillac et du missel conservé à Salamanque, la leçon du manuscrit de Braga est transposée à la quarte supérieure. Mais la transposition n'est pas rigoureuse, tout particulièrement en ce qui concerne la fin du *jubilus* qui fut modifiée, sûrement pour éviter une cadence en *la*, mode ne faisant pas partie de l'*octoechos*. En revanche, on ne peut pas expliquer les différences mélodiques du milieu du *jubilus* et il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit d'une erreur ou d'une variante mélodique.

Le cas est tout aussi complexe pour l'alléluia *Laetatus sum in his* composé sur la mélodie 113 du catalogue de Schlager. Contrairement au chant précédent, cet alléluia se rencontre dans un très grand nombre de manuscrits mais malgré cette très large diffusion, les leçons divergent fortement entre elles. Ainsi, les mélodies du graduel de Saint-Yrieix et du missel conservé à Salamanque sont très proches l'une de l'autre mais comportent de petites divergences. Avant la cadence finale en *ré*, la mélodie du missel conservé à Salamanque se déploie un ton plus bas que celle du graduel de Saint-Yrieix (fig. 26) ^[39]. S'agit-il d'une inattention du scribe ou bien d'une variante mélodique ?

[Paris 903, f. 2r]



[Salamanque 2637, f. 4r]



[Bruxelles II/3823, f. 2r]



Fig. 26 - *Jubilus* de l'alléluia *Laetatus sum in his* (*ThK* 113) à partir du graduel de Saint-Yrieix, 1^{ère} moitié du XI^e siècle (Paris, BnF, lat. 903, fol. 2^r), d'un missel de la péninsule Ibérique, fin XII^e-début XIII^e siècle (Salamanca, Biblioteca general histórica de la Universidad de Salamanca, 2637, fol. 4^r) et du graduel-processionnal-tropeaire-prosaire de Souvigny à l'usage du prieuré de Sauxillanges, début XII^e siècle (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 3823 (Fétis 1172), fol. 2^r) (voir l'image au format original)

Cette même mélodie se rencontre soit écrite en mode de *ré* (comme c'est le cas avec le graduel de Saint-Yrieix et le missel conservé à Salamanca), soit en mode de *mi*. Le graduel de Souvigny écrit à l'usage du prieuré de Sauxillanges est un témoin de cette seconde version de la mélodie. Dans ce manuscrit, la présence de lignes colorées permet d'identifier sans ambiguïtés les hauteurs de notes. La mélodie reprend le dessin de la mélodie en *ré* mais un ton plus haut, en se terminant par une formule cadentielle caractéristique du mode de *mi*. La présence de cette formule semble exclure la simple erreur de copie car le notateur du graduel de Souvigny avait conscience d'écrire une mélodie en mode de *mi*. Il est cependant possible que la seconde leçon (que ce soit celle sur *ré* ou sur *mi*) ait été composée à la suite d'une mauvaise lecture ou d'une erreur de copie.

Donner du sens aux erreurs ?

Certaines corrections résultent d'un changement d'appréciation. Ainsi, dans le prosaire de Sens conservé à Provins (Provins, Bibl. mun., 11), plusieurs mélodies furent corrigées, notamment la mélodie de la prose *Virgo mater salvatoris angelorum grata* (fig. 27). Cette prose fait partie des nouvelles compositions de Saint-Victor^[40]. La mélodie qui remplaça l'ancienne est celle connue sous le numéro 268 du catalogue de Christian Meyer et ne se

rencontre qu'associée à ce poème. Cependant, les grattages laissent suffisamment de traces pour pouvoir reconnaître derrière la mélodie effacée, une autre mélodie de prose : la mélodie 157 du même catalogue.

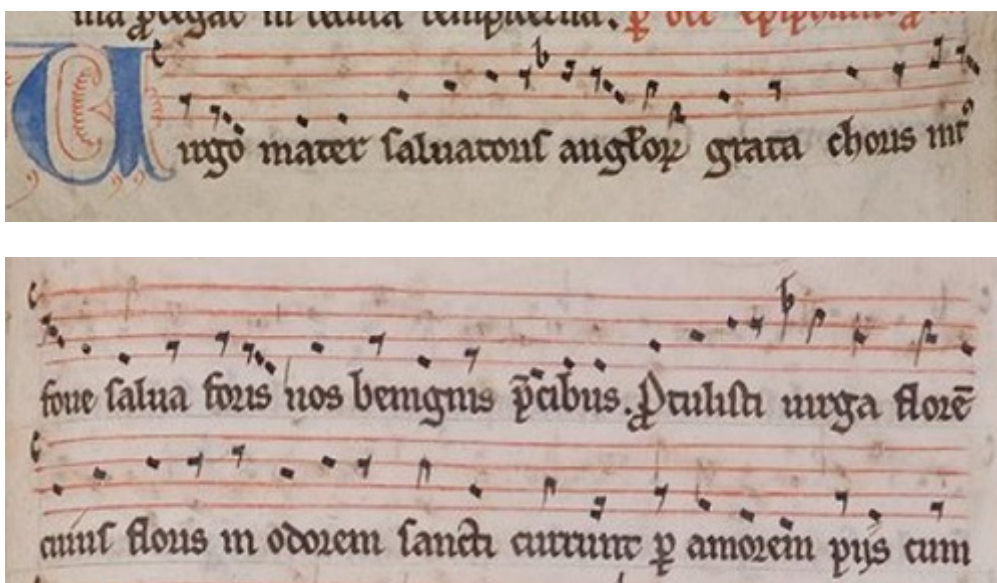


Fig. 27 - La prose *Virgo mater salvatoris angelorum grata* (AH54, p. 161, CthS268) d'après un missel-prosaire de Sens du XIII^e siècle (Provins, Bibl. mun., 11 (4), fol. 164^v-165^r) (voir l'image au format original)

Or, cette mélodie 157 se rencontre habituellement pour la prose *Ave virgo singularis mater nostri salvatoris*, composée au XII^e siècle à Saint-Victor ou à la cathédrale de Paris^[41]. Le prosaire de la Sainte-Chapelle comporte d'ailleurs cette prose avec la mélodie en question^[42]. Habituellement, la prose *Virgo mater salvatoris angelorum grata* ne se rencontre pas avec cette mélodie 157 qui avait été initialement notée. Mais une exception notable existe dans un autre prosaire de Sens du début du XIII^e siècle contenu dans le manuscrit lat. 10502 de la BnF (fol. 33^r)^[43]. La situation est d'autant plus complexe que la prose *Ave virgo singularis mater* est également notée dans le prosaire de Sens conservé à Provins (fol. 190^r). La mélodie est la même que celle du prosaire de la Sainte-Chapelle (CthS157) mais un examen attentif du manuscrit permet de constater qu'une autre mélodie avait été initialement notée. Cette mélodie effacée ne peut pas être identifiée mais elle ne semble pas correspondre à la mélodie 268. Doit-on considérer que les mélodies corrigées de ces deux proses étaient des erreurs ? Ne s'agit-il pas davantage de choix différents ? Au moment de la copie du prosaire conservé à Provins, on associa des mélodies à des proses qui n'étaient pas encore bien connues à Sens. Quelques années plus tard, pour une raison inconnue, on décida de les effacer pour les remplacer par les mélodies les plus couramment associées à ces poèmes. Or, tous les manuscrits de Sens ne furent pas corrigés puisqu'on rencontre l'ancienne version d'une de ces deux proses dans le prosaire conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Conclusion

Cette rapide présentation des corrections, variantes et erreurs dans les répertoires hispanique et romano-franc montre, pour le musicologue, la nécessité de lire et de contextualiser les variantes graphiques afin d'appréhender le rôle que les scribes eurent dans la correction des mélodies et de comprendre comment la transmission musicale se fit sur une longue durée et pour des territoires donnés. Le chercheur confronté à l'identification d'erreurs, de variantes et de corrections au sein du répertoire hispanique doit surmonter certaines difficultés, à commencer par l'impossibilité de transcrire la notation. De plus, les nombreux *unica* copiés dans l'antiphonaire de León ne favorisent pas la collation des leçons. Malgré ces difficultés, une analyse paléographique fine, associée à l'identification des variantes graphiques, permet de distinguer les spécificités d'une main de variantes ayant un véritable sens musical. Il apparaît donc essentiel, comme l'étude de l'antiphonaire de León l'a montré, de se concentrer sur l'histoire d'un manuscrit à partir de sa conception jusqu'aux potentiels changements ultérieurs de son contenu et d'utiliser d'outils analytiques adaptés à la notation en question. Même si dans certains cas il n'est pas possible de distinguer une variante d'une erreur, les exemples exposés ci-dessus ont montré que, souvent, l'analyse de la cohérence interne d'une pièce et la comparaison avec d'autres leçons facilitent la formulation d'hypothèses quant à l'interprétation des variantes. Ce voyage à travers les variantes et les erreurs est donc un voyage à travers les logiques musicales et graphiques qui sous-tendent l'écriture. Dépasser le simple constat d'une erreur due à une inattention du scribe ouvre ainsi d'autres voies de connaissance de ces répertoires, de leur diffusion et de leur transmission.

Documents annexes

Fig. 1 - Un neume de trois notes descendant puis ascendant

Fig. 2 - Des neumes de trois notes représentant le même contour mélodique mais avec des connexions graphiques différentes

Fig. 3a - Fol. 93r/5

Fig. 3b - Fol. 155v/4

Fig. 4 - Fol. 259v/13

Fig. 5a - Fol. 78v/2

Fig. 5b - Fol. 112v/2

Fig. 5c - Fol. 117r/3

Fig. 5d - Fol. 44r/12

Fig. 5e - Fol. 137v/12

Fig. 6a - Fol. 80r/4

Fig. 6b - Fol. 180r/3

Fig. 6c - Fol. 96r/3

Fig. 6d - Fol. 261v/10

Fig. 6e - Fol. 272r/12

Fig. 7a - Fol. 42v/7

Fig. 7b - Fol. 84v/6

Fig. 7c - Fol. 241v/13

Fig. 7d - Fol. 79r/1

Fig. 8 - Fol. 103r/5-6

Fig. 9a - Fol. 33r/3

Fig. 9b - Fol. 78r/3

Fig. 9c - Fol. 154r/5

Fig. 9d - Fol. 38r/8

Fig. 9e - Fol. 83r/11

Fig. 10 - Fol. 181r/15

Fig. 11 - Fol. 37r/11

Fig. 12 - Fol. 44r/4-8

Fig. 13 - Fol. 201r/9-11

Fig. 14 - Fol. 38v/1-3

Fig. 15 - Fol. 81v

Fig. 16 - Amiens, Bibl. mun., 158, fol. 95r (missel festif à l'usage de l'abbaye Saint-Acheul d'Amiens, 1er tiers du XIVe siècle), All. Optimam partem (ThK 274)

Fig. 17 et 18 - Provins, Bibl. mun., 11 (4), fol. 160r (missel-prosaire de Sens, XIIIe siècle), prose Potestate non natura (AH 54, p. 145, CthS 366) / Laon, Bibl. mun., 263, fol. 129r (tropaire-prosaire de la cathédrale de Laon, c. 1187), prose Potestate non natura (AH 54, p. 145, CthS 366)

Fig. 19 - Le début de la prosule *Familiam custodi Christe tuam* tel qu'on le rencontre habituellement (CAO 6411 et HB 218)

Fig. 20 - La prosule *Familiam custodi Christe tuam* notée dans un bréviaire de Sens du XIIIe siècle (Sens, Cerep, s.c., fol. 110v)

Fig. 21 - Sens, Bibl. mun., 46, fol. 23r (office de la Circoncision de la cathédrale de Sens, 1220-1222), répons bref *Ipse invocavit me* (CAO 6988)

Fig. 22 - Sens, Bibl. mun., 6, fol. 33v (livre du Préchantre de la cathédrale de Sens, c. 1250), répons bref *Ipse invocavit me* (CAO 6988)

Fig. 23 - Répons *Hic, ubi secessit* de l'office en l'honneur de saint Dié (Blois, Arch. dép. du Loir-et-Cher, 1J16, XIIe siècle)

Fig. 25 - Transcription du jubilus de l'alléluia *Beatus vir qui suffert* (ThK 62c)

Fig. 26 - Jubilus de l'alléluia *Laetatus sum in his* (ThK 113) à partir du graduel de Saint-Yrieix, 1ère moitié du XIe siècle (Paris, BnF, lat. 903, fol. 2r), d'un missel de la péninsule Ibérique, fin XIIe-début XIIIe siècle (Salamanca, Biblioteca general histórica de la Universidad de Salamanca, 2637, fol. 4r) et du graduel-processionnal-tropaire-prosaire de Souvigny à l'usage du prieuré de Sauxillanges, début XIIe siècle (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 3823 (Fétis 1172), fol. 2r)

Notes

.....

[1] Cet article est le résultat de recherches menées au sein du Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM - NOVA FCSH) pour le projet UID/EAT/00693/2013 financé par la FCT/MCTES, le CESEM et la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., dans le cadre de la Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0085. Ces travaux font également partie du projet SIMSSA financé par un Partnership Grant du Social Sciences and Humanities Research Council du Canada (SSHRC 895-2013-1012).

[2] Sur ce point, cf. Susan Rankin, *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-12, chap. 1 : « *Writing Music* ».

[3] Cf. Margot Fassler, *Music in the Medieval West (Western Music in Context: A Norton History)*, New York, W. W. Norton & Company, 2014, particulièrement le chap. 3 « *Chant and the Carolingians* », p. 36-55.

[4] Marie-Noël Colette souligne ainsi qu'« il est remarquable que, pour des mélodies identiques, des indications rythmiques analogues so[ie]nt traduites même par des graphies différentes » (M.-N. Colette, Marielle Popin et Philippe Vendrix, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p. 43).

[5] *Medieval Cantors and their Craft: Music, Liturgy and the Shaping of History, 800-1500 (Writing History in the Middle Ages)*, éd. Katie Ann-Marie Bugyis, Andrew B. Kraebel et Margot E. Fassler, Woodbridge, York Medieval Press, 2017.

[6] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

[7] En d'autres termes, une erreur peut avoir un sens ou une logique à l'intérieur d'un texte bien qu'elle soit cependant considérée comme non voulue par l'auteur. Une « leçon » correspond à chacune des différentes formes données à un mot ou groupe de mots, en un point du texte, par différents manuscrits. Les définitions de « variante » et « leçon » sont empruntées à la version en ligne de Denis Muzerelle (IRHT), [Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol](#), édition hypertextuelle, version 1.1, 2002-2003 (établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1998).

[8] Voir le [Larousse](#) en ligne.

[9] Dans certains cas, des variantes peuvent être considérées comme des erreurs ; nous y reviendrons.

[10] Certains dépôts patrimoniaux ne facilitent pas l'accès aux sources. De plus, plusieurs manuscrits furent démembrés et existent maintenant sous forme de fragments, certains conservés par des collectionneurs.

[11] Le catalogue [Cantus Index](#) met à la disposition des chercheurs les textes des chants ainsi que leurs mélodies. Plusieurs bases de données sont liées à Cantus Index grâce à un numéro d'identification unique pour chaque chant (le « *Cantus ID number* »). À partir du site [Cantus Index](#), les textes et les mélodies des chants notés dans les manuscrits conservés au Portugal, en Espagne, en France, en Allemagne, en Pologne, en Slovaquie, en Hongrie, en Bohême et dans d'autres pays peuvent faire l'objet d'une recherche qui fera apparaître le chant dans les bases partenaires. Comme [Cantus Index](#) n'est qu'un catalogue, l'accès à l'image de la source à partir de la base n'est pas possible. Cependant, certains projets intégrés au réseau *Cantus Index* permettent la visualisation des manuscrits (par exemple [PEM Database](#), [The Slovak Early Music Database - Cantus Planus in Slovacia](#), [Cantus Ultimus](#), etc.).

[12] Les fondements méthodologiques de la recherche en philologie sont largement décrits dans Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 3 vol., 2005, 2009 et 2013.

[13] Sur la liturgie en Catalogne, cf. Carmen Rodríguez Suso, « Les chants pour la dédicace des églises dans les anciennes liturgies de la Septimanie : leur contexte liturgique et leur transmission musicale », *L'art du chantre carolingien : Découvrir l'esthétique première du chant grégorien*, éd. Christian-Jacques Demollière, Metz, Éditions Serpenoise, 2004, p. 91-101.

[14] Pour des généralités sur les origines, l'adoption et le développement du catholicisme dans la péninsule Ibérique ainsi que sur les premiers livres liturgiques, cf. Kenneth Levy, « Toledo, Rome, and the Legacy of Gaule », *Early Music History*, 4, 1984, p. 49-99 ; Id., « Old-Hispanic Chant in its European Context », *España en la Música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca (29 de octubre-5 de de noviembre de 1985, año Europeo de la música)*, 2 vol., éd. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta et Emilio Casares Rodicio, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, p. 3-14 ; Juan Carlos Asensio Palacios, « Liturgia y música en la Hispania de la alta edad media: el canto visigótico, hispánico o mozárabe », *XI Jornadas de Canto Gregoriano: De la monodia a la polifonía. XII Jornadas de Canto Gregoriano: Pervivencia de la tradición monástica en el pueblo*, éd. Pedro Calahorra Martínez et Luis Prensa Villegas, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, p. 135-156, ici p. 135-143 ; Emma Hornby et Rebecca Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants: Psalmi, Threni and the Easter Vigil Canticles*, Woodbridge, Boydell Press, 2013, p. 1-27 ; Manuel Pedro Ferreira, « Emulation

and Hybridisation in Iberia: A Medieval Background », *Musical Exchanges 1100-1650: Iberian connections*, éd. Manuel Pedro Ferreira, Kassel, Edition Reichenberger, 2016, p. 3-17, ici p. 4-5.

[15] Sur la réforme liturgique de 1080, cf. (*inter alia*) : Ismael Fernández de la Cuesta, « La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento », *Revista de Musicología*, 8/2, 1985, p. 239-248 ; *Santiago, St. Denis, and St. Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, éd. Bernard F. Reilly, New York, Fordham University Press ; Ludwig Vones, « The Substitution of the Hispanic Liturgy by the Roman Rite in the Kingdoms of the Iberian Peninsula » *Hispania Vetus*, éd. Susana Zapke, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, p. 43-59.

[16] Don Michael Randel, « El antiguo rito hispanico y la salmodia primitiva en Occidente », *Revista de Musicología*, 8/2, 1985, p. 229-238, ici p. 230.

[17] Rankin, *Writing Sounds*, p. 118-120. L'*antiphonaire de León* peut être consulté en ligne. Pour une transcription diplomatique de la quasi-totalité du manuscrit, cf. *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*, éd. Louis Brou et José Vives, Barcelona-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Enrique Flórez, 2 vol., 1953-1959.

[18] La plupart des chercheurs s'accordent à dire qu'il a été copié au milieu du x^e siècle. Cf. *inter alia* *Corpus de códices visigóticos*, éd. Carlo Augustin Millares *et al.*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Educación a Distancia, Centro Asociado de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 69 ; Zapke (éd.), *Hispania Vetus*, p. 252 ; Thomas Deswarte, « Polygraphisme et mixité graphique. Note sur les additions d'Arias (1060-1070) dans l'Antiphonaire de León », *Territorio, Sociedad y Poder*, 8, 2013, p. 67-84, ici p. 69. Une datation plus récente (premier tiers du x^e siècle) est proposée par Manuel Cecilio Díaz y Díaz, « Some Incidental Notes on Music Manuscripts », Zapke (éd.), *Hispania Vetus*, p. 93-111, ici p. 99 et Gonzalo Menéndez Pidal, *Varia medievalia II. Estudios alfonsíes - Cifras y caminos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 148-151 (c. 906). Dans un récent ouvrage, Zapke propose le xi^e siècle : Susana Zapke, « Dating Neumes According to their Morphology: The Corpus of Toledo », *The Calligraphy of Medieval Music*, éd. John Haines, Turnhout, Brepols, 2011, p. 91-99, ici p. 94. Pour l'hypothèse d'une datation dans les années 900-905, cf. Elsa De Luca, « Musical Cryptography and the Early History of the "León Antiphoner" », *Early Music History*, 36, 2017, p. 105-158.

[19] Bien qu'elle soit communément utilisée par les chercheurs travaillant sur ce répertoire, la division traditionnelle entre les notations « verticale » et « horizontale » est insuffisante pour décrire les spécificités de ces notations. Dans ce chapitre, seule la notation verticale

sera analysée. Au sujet de cette notation verticale, cf. Herminio González Barrionuevo, « Una grafía particular del porrectus en la notación “mozárabe” de tipo vertical », éd. López-Caló, Fernández de la Cuesta et Casares Rodicio, *España en la Música de Occidente*, vol. 1, p. 75-90 ; Id., « Dos grafías especiales del “scandicus” en la notación “mozárabe” del norte de España », *Revista de Musicología*, 13/1, 1990, p. 11-79 ; Herminio González Barrionuevo, « Relación entre la notación “mozárabe” de tipo vertical y otras escrituras neumáticas », *Studi Gregoriani*, 11, 1995, p. 5-112. Le « corpus tolédan » des manuscrits hispaniques est présenté dans Zapke, « Dating Neumes According to their Morphology », p. 91-99.

[20] Un neume « Neutre-Bas-Haut » est communément reconnu comme un *porrectus* mais la terminologie courante des neumes n'est pas applicable pour la notation hispanique. Le système employé ici pour décrire les neumes hispaniques est décrit dans Elsa De Luca *et al.*, « Capturing Early Notations in MEI: The Case of Old Hispanic Neumes », *Musiktheorie-Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 3, 2019, p. 229-249 ; Elsa De Luca, « A Methodology for Studying Old Hispanic Notation: Some Preliminary Thoughts », *Papers Read at the 17th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Venice, 2014, July 28 - August 1, 2014*, à paraître. On trouve une courte introduction à la lecture des neumes hispaniques dans Hornby-Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants*, p. 315-326 (Appendice 1 : « A guide to reading Old Hispanic notation »).

[21] L'usage constant de connexions pneumatiques au sein des manuscrits hispaniques révèle qu'il existait derrière chacune d'elles une signification musicale, maintenant perdue.

[22] Le neume de la main postérieure ne comprend pas d'espace entre la troisième et la quatrième note. Le mouvement descendant du tracé dans ce neume permet de déduire que la quatrième note était plus basse. Considérant que le changement pneumatique n'affecte que les deux premières notes, nous supposons que la suite des neumes est identique, et donc que la première note du second neume original est aussi plus basse que la note précédente.

[23] Le remplacement de neumes NM/HB par des neumes de quatre notes NHBH est très commun dans l'antiphonaire de León. Cf. *inter alia* le mélisme du fol. 89^r/2.

[24] Au sujet des scribes de l'antiphonaire de León, cf. Elsa De Luca, « A Methodology for Studying Old Hispanic Notation », à paraître. Certains musicologues considèrent que l'antiphonaire de León fut copié par un seul scribe. Cf. González Barrionuevo, « La notación del Antifonario de León », *El canto mozárabe y su entorno: Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, éd. Rosario Álvarez Martínez, Ismael Fernández de la Cuesta et Ana Llorens Martín, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 95-120.

[25] Parmi toutes les mains qui copièrent le manuscrit, celles des scribes A et D sont les plus proches.

[26] Cf. notamment *Le Graduel romain, édition critique par les moines de Solesmes. II : les Sources*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1957-1962.

[27] « *ThK* » indique le numéro attribué à la mélodie d'un alléluia par Schalger (Karl-Heinz Schlager, *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire*, München, Ricke, 1965).

[28] *AH* correspond à *Analecta hymnica medii aevi*, éd. Guido Maria Dreves, Clemens Blume et Henry Marriott Bannister, 56 vol., Leipzig, Reissland, 1886-1978, et *CthS* au *Catalogue thématique des séquences*, établi par Christian Meyer.

[29] Au sujet de ce manuscrit, cf. Eugène Chartraire, « Un missel sénonais du XIII^e siècle à la Bibliothèque de Provins », *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, 30, 1916, p. 24-31 ; Victor Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, [s. n.], 1924, T. II, p. 20-21 (n° 212) ; Christian Meyer, *Catalogue des manuscrits notés du Moyen Âge des bibliothèques publiques de France 3. Collections de Bourgogne et d'Île-de-France. Autun, Auxerre, Avallon, Beaune, Chalon-sur-Saône, Dijon, Mâcon, Melun, Provins, Semur-en-Auxois, Sens*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 147-152.

[30] Au sujet du tropaire-prosaire de Laon, cf. Heinrich Husmann, *Répertoire International des Sources Musicales, B V, 1. Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München, Henle, 1964, p. 103-105 ; David G. Hughes, « Music for St. Stephen at Laon », *Words and Music, the Scholar's View a medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, éd. Laurence Berman, Harvard, Harvard university, 1972, p. 137-159 ; Robert Charles Lagueux, *Glossing Christmas: Liturgy, Music, Exegesis, and Drama in High Medieval Laon*, Ph.D. dissertation, Yale University, 2004 ; Christian Meyer, *Catalogue des manuscrits notés du Moyen Âge des bibliothèques publiques de France 4/II. Collections du Nord - Pas-de-Calais et de Picardie. Chantilly, Douai, Laon, Lille, Saint-Omer, Saint-Quentin, Soissons, Valenciennes*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 168-179.

[31] *CAO* correspond à René-Jean Hesbert et René Prévost, *Corpus antiphonalium officii*, Roma, Herder, 1975 et *HB* à Helma Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*, Erlangen, Hohl, 1971, 2 vol.

[32] Au sujet de ce manuscrit, cf. Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, [s.n.], 1932-1934, tome 4, p. 159-162 (n° 789).

[33] Au sujet de ce manuscrit, cf. Aimé Chérest, « Nouvelles recherches sur la Fête des Innocents et la fête des fous qui se faisaient autrefois dans plusieurs églises et notamment dans l'église de Sens », *Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, 7, 1853, p. 7-82 ; Félix Bourquelot, « Office de la Fête des Fous à Sens. Introduction, texte et notes », *Bulletin de la Société Archéologique de Sens*, s.n., 1854, p. 87-186 ; Henri Villetard, *Office de Pierre de Corbeil (Office de la circoncision), improprement appelé « Office des Fous ». Texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens (xiii^e siècle), avec introduction et notes*, Paris, Picard, 1907 ; Océane Boudeau, *L'Office de la Circoncision de Sens (le manuscrit 46 de la Médiathèque municipale de Sens)*, thèse de doctorat nouveau régime, EPHE, 2013.

[34] Le texte de cet office a fait l'objet d'une édition et d'une traduction : Alexandre Dupré, « Texte et traduction du panégyrique et de l'office de saint Dié d'après un manuscrit du xii^e siècle », *Mélanges historiques*, 1, 1873, p. 45-85.

[35] À son sujet, cf. *Il cod. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 776, sec. XI, graduale di Gaillac*, éd. Marie-Noël Colette et Rupert Fischer, Padova, La Linea Editrice, 2001 ([index du contenu du manuscrit consultable en ligne](#)) ; Alessandro Sbordini, « Considerazioni su alcune spaziature grafiche del Codice, BN. Lat. 776 (Graduale di Gaillac) », *Studi gregoriani*, 17, 2001, p. 91-122 ; Eduardo Henrik Aubert, *Écrire, chanter, agir : les graduels et missels notés en notation aquitaine avant 1100*, Thèse, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011, p. 137-153.

[36] À son sujet, cf. José Janini, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, Burgos, Aldecoa, 1977-1980, vol. 2, p. 236-239 ; Ismael Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes musicales en España: Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980, p. 167 ; Eva Castro Caridad, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, p. 167-173 ; Óscar Lilao Franca et Carmen Castrillo Gonzalez, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. II, Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 1007-1008 ; Susana Zapke, « Misal, Tropario », Zapke (éd.), *Hispania vetus*, p. 378-379 ; Boudeau (éd.), « Un missel ibérique », p. 65-110.

[37] À son sujet, cf. Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, n. 367 ; Elisa Ruiz García, *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1997, cod. 51.

[38] Au sujet de la notation aquitaine, voir : Paolo Ferretti, *Le Codex 903 de la Bibliothèque nationale de Paris (XI^e siècle). Graduel de Saint-Yrieix*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1925 (rééd. Berne/Francfort, Lang, 1971), p. 54-189 ; Michel Huglo, « La Tradition musicale aquitaine. Répertoire et notation », *Liturgie et musique. Cahiers de Fanjeaux*, 17, 1982, p. 253-268 ; Marie-Noël Colette et Marie-Thérèse Gousset, *Tropaire séquentiaire prosaire prosulaire de Moissac, troisième quart du XI^e siècle, manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.l. 1871*, Paris/Bourg-la-Reine, Société française de musicologie/Zurfluh, 2006 [Publications de la Société française de musicologie. 1^{ère} série, n° 27] ; Christelle Cazaux-Kowalski, « Le Graduel de Saint-Yrieix (Bibliothèque nationale de France, ms. latin 903) », *Les Chanoines séculiers et leur culture. Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix (VI^e-XIII^e siècle)*, éd. Claude Andrault-Schmitt et Philippe Depreux, Limoges, PULIM, 2014, p. 507-531. Pour ce qui concerne la particularité notationnelle appelée couramment « variété portugaise », cf. Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, tout particulièrement p. 251-258 ; Marie-Noël Colette, « La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France », *La Tradizione dei tropi liturgici. Atti dei convegni sui tropi liturgici (Parigi, 15-19 ottobre 1983-Perugia, 2-5 settembre 1987)*, éd. Claudio Leonardi et Enrico Menestò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1990, p. 297-311 ; João Pedro d'Alvarenga, « Breves notas sobre a representação do meio-ton nos manuscritos litúrgicos medievais portugueses, ou o mito da 'notação portuguesa' », *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal/Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*, éd. Manuel Pedro Ferreira, Lisboa, Colibri/Cesem, 2008, p. 203-219 ainsi que Kathleen Nelson, « Semitone Indication in a Twelfth-Century Source of Aquitanian Notation Zamora », *Revista Portuguesa de Musicologia*, 14-15, 2004-2005, p. 7-24.

[39] Le graduel de Saint-Yrieix a fait l'objet d'un dépouillement par les moines de Solesmes, *Les Principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés par les moines de Solesmes XIII. Le Codex 903 de la Bibliothèque nationale de Paris, Graduel de Saint-Yrieix (XI^e s.)*, Solesmes, [s.n.], 1992, [table en ligne](#). Au sujet de ce manuscrit, cf. Jacques Chailley, « Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (X^e-XI^e s.) », *Études grégoriennes*, 2, 1957, p. 163-188, ici p. 172-174 ; Rupert Fischer, « Paris, Bibliothèque nationale lat. 903: Graduale von St-Yrieix », *Beiträge zur Gregorianik*, 25, 1998, p. 105-119 ; Aubert, *Écrire, chanter, agir*, p. 170-193 ; Cazaux-Kowalski, « Le graduel de Saint-Yrieix ».

[40] Margot Fassler, *Gothic Song: Victorine Sequence and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2011, p. 158 (1^{ère} éd.

1993) et Jean Grosfillier, *Les Séquences d'Adam de Saint-Victor : étude littéraire (poétique et rhétorique), textes et traductions, commentaires*, Turnhout, Brepols, 2008 [Bibliotheca victorina, n° 20], p. 866.

[41] Fassler, *Gothic Song*, 2011, p. 158. J. Grosfillier pense que cette prose est l'œuvre d'Adam de Saint-Victor (Grosfillier, *Les Séquences d'Adam de Saint-Victor*, p. 866).

[42] René-Jean Hesbert, *Le Prosaire de la Sainte-Chapelle*, Mâcon, Protat frères, 1952 [Monumenta Musicae Sacrae, n° 1], p. 187.

[43] Au sujet de ce manuscrit, cf. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels*, n° 263.

Pour citer ce document

Par Océane Boudeau et Elsa De Luca, «Erreur, variante et correction : l'exemple du plain-chant médiéval^[1]», *Textus & Musica* [En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 14/10/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=214>

Quelques mots à propos de : Océane Boudeau

CESEM/NOVA-FCSH, Lisbonne - SAPRAT/EPHE, Paris

oceaneboudeau@yahoo.fr

Après ses études au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), Océane Boudeau a soutenu en 2013 sa thèse consacrée à l'office de la Circoncision de la cathédrale de Sens (dir. Marie-Noël Colette, EPHE). Elle bénéficie actuellement d'un contrat de recherche auprès du Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical (CESEM) de l'Universidade Nova de Lisbonne où elle étudie la musique liturgique dan

...

Quelques mots à propos de : Elsa De Luca

CESEM/NOVA-FCSH, Lisbonne

Scopus Author ID 56950314800; ORCID ID 0000-0001-8020-2697

elsadeluca@fcsch.unl.pt

Spécialisée en paléographie, Elsa De Luca occupe un poste de chercheur en musique ancienne à l'Universidade Nova de Lisbonne où elle étudie la notation musicale des manuscrits de la péninsule Ibérique. Elle est également coordinatrice de la collection *Musicalia Antiquitatis & Medii Aevi* publiée par Brepols, présidente administrative (2020) et membre du bureau (2019-2021) de *Music Encoding Ini*

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)